

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 4 (1/2012)

DAWID GŁOWNIA
(UNIwersytet Jagielloński)

NIEZAMIERZONY SKANDAL, NIEŚWIADOMA TRANSGRESJA: JAK ZIGOMAR STWORZYŁ JAPÓŃSKI SYSTEM CENZURY FILMOWEJ

Skandal to fenomen o janusowym obliczu. Traktowany ogólnie, bądź to jako świadoma praktyka performatywna, bądź jako niezamierzony efekt splotu określonych okoliczności, nigdy nie wychodzi z mody, koncentruje na sobie uwagę, wywołuje dyskusje, a nierzadko przyczynia się do przekształceń w ramach porządku społeczno-kulturowego czy instytucjonalnego. Z drugiej jednak strony, jego konkretne manifestacje szybko się dewaluują i dezaktualizują. Trudno obecnie wyobrazić sobie osobę, dla której szokującym doświadczeniem byłaby lektura *Buszującego w zbożu*, a kino transgresji w wydaniu Johna Watersa postrzegać inaczej niż w kategoriach niesmacznego żartu. Społeczny kontekst, historyczne zakorzenienie, *Zeitgeist* – to słowa-klucze w analizie tak przeszłych, jak i aktualnych skandali, które w niedługim czasie opuszczają efemeryczną sferę doraźnej publicystyki i same staną się przedmiotem analizy historycznej. Oprócz odległości historycznej, czasowej, nie mniej istotną rolę w rozważaniach o skandalu odgrywa odległość geograficzna, przestrzenna. To, co w ramach jednego społeczeństwa jest zjawiskiem oburzającym, w innym może być niewarte przelotnego zainteresowania, a cóż tu dopiero mówić o pogłębionej refleksji czy działaniach zapobiegawczych. Nie musi to zresztą dotyczyć relacji na poziomie transkontynentalnym. Wystarczy wspomnieć o włoskich produkcjach eksploatacyjnych, niemal seryjnie blokowanych przez cenzurę brytyjską (niesławna lista tak zwanych *video nasties* zakazanych na mocy Video Recording Act z 1984 roku).

Skandal wywołany japońską premierą francuskiej serii kryminalnej *Zigomar* łączy te dwie płaszczyzny. Zrozumienie jego istoty wymaga zrozumienia kontekstu – historycznego, politycznego, społecznego, kulturowego, legislacyj-

nego – w którym zaistniał. Tylko to pozwala na udzielenie odpowiedzi na pytanie, jak doszło do tego, że filmy w Europie postrzegane jako niewinna rozrywka, zjednujące sobie sympatię zarówno wśród masowej publiczności, jak i w środowisku intelektualno-artystycznym, w Japonii – przynajmniej w niektórych kręgach – wywołały zgorszenie, oburzenie i grozę.

Problem jest złożony, może być bowiem omawiany w odniesieniu do kilku powiązanych ze sobą zagadnień czy też kluczy analityczno-interpretacyjnych. Składają się na nie między innymi: a) kształtowanie się nowoczesnej Japonii oraz polityki regulującej te przekształcenia, wyznaczającej ich cele oraz definiującej środki, które miały przyczynić się do ich osiągnięcia, b) zmiany w zakresie stylu życia i form spędzania wolnego czasu, w konsekwencji zaś wyłonienie się kina jako nowej masowej formy rozrywki, c) rozwój branży filmowej i jego stopniowe przechodzenie z modelu zorientowanego na wyświetlanie (dominująca rola wystawców) w model zorientowany na produkcję (dominująca rola wytwórni), d) refleksja nad immanentnymi właściwościami kina, a więc jego wyjątkowością na tle wcześniej istniejących mediów, e) działalność prasy i jej relacje z kinem oraz f) ewolucja dyskursu prawnego stosowanego w odniesieniu do kina i jego cenzury. Ze względu na ograniczenia objętościowe wymuszone formułą artykułu w dalszej części skupię się na trzech kwestiach – polityce państwa względem kina, burzy medialnej wywołanej przez prasę codzienną i przekształcaniach w obrębie systemu legislacyjnego – pozostałe jedynie sygnalizując.

OD DETEKTYWÓW DO MISTRZÓW ZBRODNI: KRYMINALNY FILM SERYJNY

Kinowy film seryjny – identyfikowany jako jedno ze źródeł współczesnego serialu¹ – wykształcił się na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku. Ta wewnętrznie zróżnicowana formuła stanowiła świadectwo przechodzenia branży filmowej z modelu filmu jednorolkowego (do 15 min) w produkty kinematograficzne dłuższe, przede wszystkim jednak bardziej rozbudowane pod względem fabularnym, narracyjnym i strukturalnym. W obrębie filmu seryjnego możemy wyróżnić dwa warianty: serię filmową, złożoną z niezależnych filmów powiązanych jedynie postaciami głównego bohatera, oraz właściwy serial kinowy, w którego ramach jedną historię rozkładano na większą ilość odcinków, przy czym każdy z nich stanowił względnie zamkniętą całość. Filmy te trafiały do kin w kolejności chronologicznej, choć niekiedy w nieregularnych odstępach czasu. Osobną kwestią jest struktura filmów wchodzących w ramy serii. Te składały się zazwyczaj z kilku epizodów odpowiadających jednej rolce taśmy, co pozwalało na ich

¹ G. Stachówna, *Seriale – opowieści telewizyjne*, [w:] *Mitologie popularne: Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 73.

wyświetlanie zarówno w postaci filmu długometrażowego, jak i serialu, z czego część właścicieli kin skwapliwie czyniła użytek².

Francuski film seryjny wykształcił szereg modeli, takich jak adaptacja literatury, melodramat czy – interesujący nas – film kryminalno-detektywistyczny. Ten ostatni narodził się w 1908 roku, kiedy to Victorin-Hippolyte Jasset zrealizował dla wytwórni Éclair cykl *Nick Carter, król detektywów* (*Nick Carter, le roi des détectives*). Za kanwę serii posłużyły amerykańskie powieści groszowe, wydawane we Francji w trybie dwutygodniowym przez niemieckie wydawnictwo Eichler³. W kolejnych latach Jasset realizował kontynuacje cyklu oraz szereg serii poruszających się w obrębie innych gatunków. Wraz z premierą *Zigomara, króla złodziei* (*Zigomar, roi des voleurs*) we wrześniu 1911 roku reżyser zrewolucjonizował formułę kryminału seryjnego, wprowadzając na ekrany kin nowy typ bohatera. W przeciwieństwie bowiem do Nicka Cartera, obrońcy prawa i porządku, tytułowy Zigomar był pełnokrwistym mistrzem zbrodni, opracowującym i realizującym coraz bardziej wymyślne plany przestępstw⁴. Choć stali po przeciwnych stronach barykady, istniały między nimi pewne podobieństwa: obaj chętnie korzystali z technik kamuflażu oraz wykazywali niemal nadnaturalne zdolności do niespodziewanego wkraczania na arenę wydarzeń i unikania śmierci (zazwyczaj na mocy strategii narracyjnej polegającej na redefiniowaniu z pozoru ostatecznego zamknięcia wcześniejszego epizodu⁵). Bohaterom tym przyszło zmierzyć się w filmie *Zigomar kontra Nick Carter* (*Zigomar contre Nick Carter*) z 1912 roku, sam zaś przestępca powrócił rok później w *Nieuchwytnym Zigomarze* (*Zigomar peau d'anguille*). Seria nie miała zakończyć się wraz z trzecią odsłoną, na co wskazuje jej niejako otwarte zakończenie, w którym Rosaria – pomocnica Zigomara – uśmiecha się i mruga do kamery, dając do zrozumienia, że ich ujęcie przez władze jest tylko tymczasowe. Kontynuacje jednak nigdy nie powstały, jako że Léon Sazie – autor literackiego pierwowzoru,

² Przykładowo: pierwsza odsłona serii filmów o Fantomasie – trójepizodowy *Fantomas: W cieniu gilotyny* (*Fantômas I: À l'ombre de la guillotine*, 1913) – mogła być w jednym kinie wyświetlana jako pojedynczy film, w innym natomiast w formie cotygodniowych odcinków – *Kradzież w hotelu Royal Palace* (*Le Vol du Royal Palace Hotel*), *Zaginiecie Lorda Belthama* (*La Disparition de Lord Beltham*) i *Pod ostrzem gilotyny* (*Autour de l'échafaud*).

³ R. Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, Los Angeles 1998, s. 195.

⁴ Warto zauważyć, że filmowy zwrot w kierunku przestępców miał źródło w literaturze, na gruncie której pod koniec XX w. wystąpiła podobna wolta, zapoczątkowana przez Ernesta Williama Hornunga, szwagra Arthura Conan Doyle'a. Uznawszy, iż wyczerpująca się formuła powieści detektywistycznej może zostać poddana rewitalizacji przez przeniesienie punktu ciężkości opowieści ze stróża prawa na przestępcę, pisarz ten powołał do życia postać Arthura J. Rafflesa, dzentelmena, a zarazem eksperta od włamań do sejfów. Por. T. Gunning, *Detective Films*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, London 2005, s. 256–257.

⁵ T. Gunning, *The Intertextuality of Early Cinema: A Prologue to Fantômas*, [w:] *A Companion to Literature and Film*, eds. R. Stam i A. Raengo, Maiden 2004, s. 136–137.

drukowanego w odcinkach w paryskim „Le Matin” – zaskarżył Jasseta i Éclair o zbyt swobodne operowanie materiałem wyjściowym⁶.

Po śmierci Jasseta stworzoną przez niego formułę do perfekcji doprowadził pracujący dla wytwórni Gaumont Louis Feuillade, głównie za sprawą serii filmów o Fantomasie (1913–1914), powstałej na bazie powieści Marcela Allaina i Pierre’a Souvestre’a, oraz pełnoprawnych seriali kinowych *Wampiry* (*Les Vampires*, 1915–1916) i *Judex* (1917–1918). Główną atrakcją dwóch pierwszych stanowił złowieszczy mistrz manipulacji, wyraźnie inspirowany postacią Zigomara⁷, w ostatnim zaś prym wiódł zamaskowany mściciel, który w walce z półświatkiem wykorzystywał szereg nieortodoksyjnych technik, w tym kamuflaż. Kryminalny film seryjny cieszył się w drugiej dekadzie XX w. ogromną popularnością zarówno we Francji, jak i w innych krajach, na których grunt był przeszczepiany. Wystarczy wspomnieć o produkcjach takich jak brytyjski *Porucznik Daring* (*Lieutenant Daring*, 1911–1914), duński *Doktor Gar El Hama* (*Dr. Gar El Hama*, 1911–1918), włoski *Za La Mort* (1914–1924) czy amerykański *Żelazny Szpon* (*The Iron Claw*, 1916).

NIESPODZIEWANY SUKCES, NIEZAMIERZONY SKANDAL: ZIGOMAR W JAPONII

Do Japonii formuła seryjnego filmu kryminalnego trafiła jeszcze w wydaniu Jasseta, konkretnie zaś pierwszego filmu o Zigomarze, który miał swą premierę 11 listopada 1911 roku, w kinie Kinryū-kan, mieszczącym się w tokijskiej dzielnicy Asakusa, ówczesnym centrum przemysłu rozrywkowego. Co ciekawe, początkowo importer filmu – wytwórnia Fukuhōdō – nie był zainteresowany jego wyświetlaniem i zdecydował się uczynić to dopiero, gdy zabrakło mu filmów, którymi mógłby zapełnić program swoich kin. „Dlaczego firma sprowadziła film, którego nie chciała wyświetlić?” – można zapytać. Otóż w owym czasie powszechną praktyką było importowanie filmów hurtowo, bez ich wcześniejszego obejrzenia, lub też – co zmniejszało ryzyko zakupu rzeczy bezwartościowych, lecz wiązało się z większymi kosztami i trudnościami organizacyjnymi – wysyłanie przedstawicieli firmy za granicę, by ci wybrali interesujące, ich zdaniem, produkcje. W tym konkretnym przypadku wytwórnia skorzystała z drugiej metody – *Zigomar, król złodziei* był jednym z filmów, które Yo Suzuki zakupił dla niej podczas swego pobytu w Londynie. W literaturze przedmiotu istnieje kilka odmiennych opinii na temat źródeł niechęci władz Fukuhōdō do filmu.

⁶ R. Abel, op. cit., s. 367.

⁷ Ze względu na katorżnicze zobowiązania kontraktowe (jedna powieść powyżej 380 stron miesięcznie) Allaine i Souvestre nie tylko tworzyli podobne do siebie historie i wykorzystywali w nich elementy ze swoich wcześniejszych projektów, lecz również dopuszczali się plagiatów intryg i rozwiązań fabularnych z przygód Arsene’a Lupina, Josepha Rouletabille’a i Zigomara. Por. R. Walz, *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Los Angeles 2000, s. 53.

Najczęściej pisze się o obawach związanych z jego przestępczą tematyką i ryzykiem interwencji policji, lecz niektórzy historycy kina – na przykład Chiezo Yoshida – wskazują na to, że władze firmy, nieprzyzwyczajone do tego typu produkcji, uznały, że film nie posiada żadnych walorów rozrywkowych (a więc: komercyjnych), sam zaś Kisaburō Kobayashi – ówczesny szef Fukuhōdō – usnął podczas projekcji testowej. Jakiegokolwiek nie byłyby jednak pobudki wstrzymywania się z premierą filmu, faktem pozostaje, że okazała się ona niespodziewanym sukcesem i źródłem pierwszego skandalu doświadczonego przez raczkujący jeszcze japoński przemysł filmowy.

Jako że początkowo nic nie zapowiadało sukcesu filmu, a wystawcy nie mieli doświadczenia w promocji tego typu produkcji, Kichitarō Yamamoto – menadżer Kinryū-kan – zastosował niekonwencjonalną strategię reklamową. Po raz pierwszy w historii japońskiej branży filmowej zdecydował się na wprowadzenie tytułu zapisanego w katakanie – ジゴマ (*Jigoma*) – po czym nakazał swym pracownikom przygotowanie billboardów, na których widniałyby tylko twarz Zigomara i napis z jego imieniem⁸. Strategia oparta na minimalizmie i tajemniczości okazała się strzałem w dziesiątkę – zaciekawieni widzowie ściągnęli tłumnie, a kino zanotowało rekordowe otwarcie. O skali sukcesu niech zaświadczą liczby: okres wyświetlania filmu przedłużono do ponad półtora miesiąca, co w owym czasie było wydarzeniem niezwykle, jako że repertuar kin zmieniał się średnio co tydzień, każdego dnia do kas wpływało od 800 do 1000 jenów (dla porównania: miesięczny czynsz kina wynosił wówczas 600 jenów), co przy cenie biletów w wysokości 50 senów przekłada się na 1600–2000 widzów dziennie, zaś Kobayashi po latach wspominał, że czysty zysk jego wytwórni z miesięcznego wyświetlania filmu wyniósł około 8000 jenów⁹.

Japońskie wytwórnie rychło zwietryły intratny kąsek i już w 1912 roku wprowadziły do kin rodzime imitacje francuskiego kryminału, pośród których znalazły się między innymi *Nowy Zigomar* (*Shin Jigoma*) produkcji M. Pathé, *Japoński Zigomar* (*Nihon Jigoma*) produkcji Yoshizawa Shōten czy *Zigomar, wielki detektyw* (*Jigoma daitantei*) produkcji Fukuhōdō. Popularność postaci była tak duża, że w nocy z 4 na 5 października 1912 roku cztery spośród największych kin Asakusy wyświetlały jedną z japońskich wariacji na jej temat¹⁰. Wcześniej widzowie mieli okazję obejrzeć drugą odsłonę oryginalnego cyklu, której japońska premiera odbyła się 1 maja 1912 roku. Nowym bohaterem ma-

⁸ Warto zauważyć, że podobną strategię zastosowano wcześniej we Francji. Przed rozpoczęciem publikacji powieści w „Le Matin” rozwieszono w Paryżu plakaty, na których widniał wyłącznie napis „Zigomar”. Pierwsza prasowa reklama filmu przedstawiała natomiast twarz wykrzykującą pseudonim bandyty. Por. T. Gunning, *The Intertextuality...*, ed. cit., s. 137–138.

⁹ M. Makino, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization*, [w:] *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Moru*, eds. A. Gerow, A. M. Nornes, Yokohama 2001, s. 58–59.

¹⁰ A. Gerow, *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, Los Angeles 2010, s. 54.

sowej wyobraźni zainteresowało się też inne medium i na rynku wydawniczym pojawiły się literackie realizacje filmów oraz niezależne historie do nich nawiązujące.

Okres swobody nie trwał jednak długo. Boom na filmy kryminalne zwrócił uwagę urzędników państwowych i intelektualistów, którzy rozpoczęli debatę nad kinem i jego rzekomym negatywnym wpływem na nieletnich. Pierwsze głosy tego typu pojawiły się w ramach środowiska edukacyjnego już w 1911 roku, niemniej jednak szerszy rezonans uzyskały dopiero, kiedy przyłączyła się do nich prasa, która wywołała prawdziwą burzę medialną i rozpoczęła kampanię na rzecz zdjęcia filmów o Zigomarze z ekranów kin. Najważniejszą rolę w tym procesie odegrał dziennik „Tōkyō Asahi Shinbun” (東京朝日新聞), który filmy atakował ze szczególną zaciekłością. Kampania gazety przebiegała w dwóch etapach. Pierwszy z nich zapoczątkowany został w lutym 1912 roku serią dziesięciu artykułów o zbiorczym tytule *Film i dzieci* (*Katsudō shashin to jidō*, 活動写真と児童)¹¹. Na tym etapie Zigomar nie był jeszcze wskazywany *expressis verbis*, zagrożenie było bowiem definiowane w kategoriach ogólnych – kina jako takiego. Sytuacja zmieniła się 4 października, wraz z rozpoczęciem publikacji ośmioczęściowej serii artykułów, w których ostrze krytyki zwrócone zostało bezpośrednio przeciw fenomenowi Zigomara. Argumentacja przeciwników kina przebiegała wzdłuż kilku linii, które zostaną szerzej omówione w późniejszych partiach tekstu, na tym etapie wystarczy wskazać, iż ogniskowała ona wokół zdolności kina do pobudzania widzów do popełniania przestępstw naśladowczych, opartych na tym, co zobaczyli na ekranie.

Prasa dopięła swego. 10 października 1912 roku Tokijska Policja Metropolitalna wprowadziła zakaz wyświetlania filmów poświęconych postaci Zigomara i nią inspirowanych, zaznaczając jednocześnie, że te, które uzyskały zgodę na wyświetlanie w terminie wcześniejszym, mogły figurować w repertuarze kin do 20 października¹². Wkrótce za przykładem Tokio poszły inne miasta. Choć Zigomar zniknął z ekranów, nie opuścił umysłów Japończyków¹³. Mistrz zbrodni powracał w artykułach prasowych oraz dyskusjach nad koniecznością wypracowania bardziej efektywnych procedur cenzorskich, których zwieńczeniem było ustanowienie w pełni autonomicznych i scentralizowanych regulacji w zakresie cenzury filmowej.

¹¹ H. Salomon, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana” 2002, No. 6, s. 141.

¹² A. Gerow, *Visions of Japanese...*, ed. cit., s. 55.

¹³ Wraz z upływem czasu nastroje antyzigomarowskie ulegały stopniowemu łagodzeniu, do tego stopnia, że we wrześniu 1914 r. sprowadzono do Japonii *Nieuchwytnego Zigomara*, odbyło się to jednak ze sporym opóźnieniem w stosunku do Francji, gdzie film wszedł na ekrany 21 marca 1913 r., poza tym importer dokonał prewencyjnej autocenzury, głównie w zakresie plansz tekstowych.

W tym miejscu konieczne staje się zaznaczenie, że cenzura restrykcyjna w stosunku do kina nie była wówczas w Japonii czymś nowym. Pierwsze wzmianki o podobnych praktykach pochodzą z 1897 roku, kiedy to w prefekturze Tochigi zabroniono wyświetlania filmu *Motyli taniec Annabelle* (*Annabelle Butterfly Dance*, 1894)¹⁴. Kwestii kluczowej nie stanowi więc fakt wprowadzenia zakazu, lecz jego przyczyny i skutki. Skandalem, który stał się udziałem filmów o Zigomarze, warto zajmować się właśnie ze względu na jego daleko idące konsekwencje dla funkcjonowania japońskiego przemysłu filmowego, jak i dyskursu kina w ogóle. Gdyby sprawa zakończyła się wraz ze zdjęciem problematycznych produkcji z afisza, nie byłaby niczym więcej jak tylko historyczną ciekawostką, urokliwą opowieścią pozbawioną większego znaczenia dla szerzej zakrojonej refleksji nad japońskim światem filmu. W najlepszym razie mogłaby posłużyć za kolejną ilustrację zjawiska różnic międzykulturowych. „Skandal Zigomarowski” można postrzegać i w tych kategoriach, nie wykracza on jednak wówczas poza sferę banału. Ujmowany całościowo jawi się natomiast jako punkt zwrotny w historii japońskiego kina i stanowi jeden z kluczowych elementów jego narracji.

WINNY, ZANIM DOWIEDZIE SIĘ JEGO WINY: ŹRÓDŁA SKANDALU

Zigomar, król złodziei trafił na ekrany japońskich kin w momencie krytycznym dla konstytuowania się kina jako nowego medium. Pod wieloma względami wybuch „skandalu Zigomarowskiego” stanowił konsekwencję nie tyle – czy też: nie tylko – właściwości, tak domniemanych, jak i rzeczywistych, oryginalnej produkcji i jej imitacji, co samej atmosfery panującej wówczas wokół kina. Gdyby podobne filmy trafiły do Japonii choćby o trzy lata wcześniej, prawdopodobnie zostałyby zdjęte z afisza bez medialnego szumu, branża filmowa potraktowałaby to jako element ryzyka zawodowego, a władze nie poświęciłyby tej sprawie większej uwagi. Przede wszystkim jednak wprowadzenie zakazu ich wyświetlania nie stanowiłoby impulsu do systemowych przeobrażeń w zakresie regulacji filmowych.

Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku jasne stało się, że kino nie jest wyłącznie nowinką techniczną, ciekawostką, sensacją kilku sezonów, która rychło przejdzie do lamusa historii, lecz fenomenem, który w obraz nowoczesnego świata wtopi się na stałe. Choć pierwsze stałe kina powstały w Japonii jeszcze na początku wieku¹⁵, na skalę masową ich budowę rozpoczęto dopiero

¹⁴ M. Makino, op. cit., s. 47.

¹⁵ Pierwsze permanentne kino w Japonii powstało w 1900 r., w wyniku przebranzowienia tokijskiego teatru Kinki-kan. Trzy lata później w Asakusie otwarto Denki-kan, pierwszą placówkę wybudowaną wyłącznie w celu wyświetlania filmów. Por. D. Desser, *Japan*, [w:] *The International Movie Industry*, ed. G. A. Kindem, Illinois 2000, s. 10.

pod koniec pierwszej jego dekady. W efekcie tego w 1912 roku w samym tylko Tokio istniało już, wedle różnych szacunków, od czterdziestu do siedemdziesięciu takich placówek, nie licząc kin tymczasowych oraz miejsc, które poza wyświetlaniem filmów prezentowały również inne atrakcje (*kabuki*, *yose*, *rensageki* itp.). Rozbudowa infrastruktury stanowiła odpowiedź na wzrost popularności oglądania filmów jako formy spędzania wolnego czasu nie tylko w zakresie średniej ilości odwiedzin, ale i dywersyfikacji widowni, która w coraz większym stopniu rekrutowała się spoza środowisk robotniczych.

Mimo że kino zostało rozpoznane jako stały element pejzażu społecznego, nadal stanowiło enigmę pod względem swoich właściwości. Punkt ciężkości ontologii kina uległ przesunięciu z pytań w rodzaju „czy jest”, bowiem jego istnieniu nie sposób już było zaprzeczyć, na dociekania „jak jest” i „co robi”. Należy podkreślić, że kwestia ta nie dotyczyła wyłącznie Japonii. Kiedy tamtejsi uczeni prowadzili badania nad hipnotycznymi właściwościami kina oraz jego wpływem na sen dzieci (kosmary i somnambulizm), analogiczne eksperymenty przeprowadzano w Europie i USA¹⁶. Druga dekada XX wieku to czas pogłębianej refleksji nad psychologicznymi i społecznymi właściwościami kina, podejmowanej niemal pod każdą szerokością geograficzną. Już w jej początkach Hugo Münsterberg prowadził rozważania nad sposobem, w jaki filmy oddziałują na ludzką psychikę i świadomość, które zawarł w opublikowanym w 1916 roku *Dramacie kinowym. Studium psychologicznym*¹⁷. Mniej więcej w tym samym czasie Vachel Lindsay stwierdził, że najważniejszą ze społecznych właściwości kina jest jego zdolność do przekształcania zróżnicowanych mas ludzkich w jednolity naród amerykański¹⁸. Zaduma nad edukacyjno-wychowawczym potencjałem kina nieobca była i przedstawicielom przemysłu filmowego – David Wark Griffith lubił powtarzać, że film w jeden tylko wieczór może przekazać widzowi tyle prawdy o historii, ile osiąga się przez miesiące studiów¹⁹. Nieco wcześniej na japońskim gruncie do podobnych wniosków doszedł socjolog Yasunosuke Gonda, który na kartach *Teorii i praktycznego zastosowania ruchomych obrazów (Katsudō shashin no genri oyobi ōyō, 活動写真の原理及応用)* określił film mianem nosiciela nowej cywilizacji i wieścił mu rolę medium dostarczającego rozrywki masom, przy jednoczesnym podnoszeniu ich wiedzy. Spośród prac

¹⁶ Por. M. Hase, *Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, Delinquent Boys and Somnambulism*, „Iconics” 1998, Vol. 4, s. 92–94.

¹⁷ Syntetyczne omówienie poglądów badacza znaleźć można w: A. Helman, Hugo Münsterberg, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2010, s. 21–28.

¹⁸ Por. V. Lindsay, M. Loundsbury, *The Progress and Poetry of the Movies: A Second Book of Film Criticism by Vachel Lindsay*, London 1995, s. 235. Praca ukazała się drukiem dopiero po śmierci autora. Jego wcześniejsze rozważania na temat społecznych właściwości kina, opublikowane po raz pierwszy w 1915 r., znaleźć można w: V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York 2000.

¹⁹ R. A. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, Harlow 2006, s. 11–12.

poświęconych społecznym aspektom kina warto wymienić również wydane w 1920 roku *Studia nad rozrywką masową* (*Minshu goraku no kenkyū*, 民衆娯楽の研究), w których Takahiro Tachibana analizował związki zachodzące między kinem a obszarami takimi jak edukacja, przestępczość, legislacja czy normy społeczne²⁰.

Skandalu, który wybuchł w Japonii wokół filmów o Zigomarze, nie można jednak tłumaczyć wyłącznie zmianą statusu kina oraz towarzyszącym jej zainteresowaniem ze strony badaczy. Podobne trendy wystąpiły wszak również w Europie i USA, jednakże zwykle nie towarzyszyła im – przynajmniej na razie – tak silna krytyka nowego medium i postulaty jego kontroli, same zaś filmy o Zigomarze były tam z powodzeniem wyświetlane²¹. Jak dotąd poruszamy się więc w sferze kontekstu, nie zaś bezpośrednich przyczyn. Tych ostatnich należy szukać w dwóch powiązanych ze sobą, lecz względnie niezależnych zjawiskach: ambicjach władz względem wykorzystania kina w realizacji celów politycznych oraz działalności tamtejszej prasy codziennej.

U progu tak zwanej Restauracji Meiji, zapoczątkowanej w 1868 roku, japońskie władze stanęły przed dylematem dotyczącym kształtu nowej, wówczas dopiero rodzącej się Japonii. Kluczową kwestię stanowiła relacja pomiędzy pożądanymi przekształceniami politycznymi, ekonomicznymi i technologicznymi a zmianami społeczno-kulturowymi. Pytano, czy aby stać się państwem nowoczesnym i osiągnąć sukces na arenie międzynarodowej, konieczna jest powszechna akceptacja zachodnich obyczajów. Posługując się terminologią zaproponowaną przez Samuela Huntingtona²², można rzec, iż jako drogę dla siebie kraj wybrał „reformizm”, model pośredni między dwoma skrajnościami – „odrzuconiem” (tak modernizacji, jak i westernizacji) a „kemalizmem” (akceptacją obydwu). Reformistyczna postawa władz najpełniej uwidaczniała się w sloganie *wakon-yōsai* (民衆娯楽の研究, „Japoński duch, zachodnia technologia”), zaczerpniętym z pism Tadayasu Yoshizawy. Konsekwencją przyjęcia tej zasady była próba stworzenia nowego obywatela japońskiego, który przyswoiłby sobie zachodnią wiedzę, mógł swobodnie operować zachodnią techniką i stał się czynnym współtwórcą procesów modernizacyjnych, lecz pozostawał wierny „japońskiemu duchowi”, tradycji oraz ustalonym stosunkom władzy.

Rychło dostrzeżono, że kultura popularna może być w tym procesie pomocna, w wyniku czego na gruncie rządowym został sformułowany postulat, by wszelkie dziedziny rozrywki i sztuki ukierunkowane zostały na „edukowanie”,

²⁰ K. Iwamoto, *Film Criticism and the Study of Cinema in Japan*, „Iconics” 1987, Vol. 1, s. 131.

²¹ O popularności Zigomara poza granicami Francji najlepiej świadczy fakt, iż trafił on do tekstu lwowskiej piosenki ulicznej, poświęconej lokalnym kinom i ich atrakcjom. Por. J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989, s. 144–145.

²² Por. S. P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Warszawa 2011, s. 105–110.

„wychowywanie” i „oświecanie” obywateli. Nim do Japonii dotarł film, postulat ten zaczęto wdrażać w ramy teatru *kabuki*, który w myśl propagatorów jego reformy miał stać się „szkołą dla niepiśmiennych”²³. Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku Danjūrō Ichikawa IX i Mokuami Kawatake powołali do życia tak zwany „teatr żywej historii” (*katsureki-geki*, 活歴劇), w którym większą niż dotychczas wagę przywiązywano do faktograficznej akuratności przedstawianych wydarzeń, postaci i realiów, wykorzystując w tym celu materiały dostarczone przez historyków²⁴. Nowa dydaktyczna funkcja *kabuki* nie miała jednak ograniczać się wyłącznie do przekazywania wiedzy faktograficznej. Zwłaszcza ruchy reformatorskie z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – na czele ze Stowarzyszeniem na Rzecz Reformy Teatru (*Engeki Kairyōkai*, 演劇改良会), którego założycielami byli między innymi ówczesny premier Hirobumi Itō, minister spraw zagranicznych Kaoru Inoue i minister edukacji Arinori Mori, zaś prezesem Kenchō Suematsu, zięć tego pierwszego²⁵ – akcentowały jego funkcję wychowawczą, widząc w nim teatr moralnej inspiracji. Podobne aspiracje przyświecały rządowi również na gruncie literatury, co zyskało uznanie w oczach znacznej części ówczesnych intelektualistów.

Myśl o zaangażowaniu rozrywki do realizacji celów edukacyjno-wychowawczych znalazła pełne ucieleśnienie w koncepcji „edukacji popularnej” (*tsūzoku kyōiku*, 通俗教育), której pomysłodawcą był Eitarō Komatsubara, minister edukacji z lat 1908–1911. Edukacja popularna miała wspierać tę w wydaniu szkolnym, zaś zamierzone przez Komatsaburę i jego współpracowników działania na szczeblu legislacyjnym i administracyjnym początkowo miały mieć wyłącznie pozytywny charakter – służyć promocji pożądanych trendów i dzieł wartościowych z punktu widzenia ich potencjału edukacyjnego.

W ostatnim roku swego urzędowania Komatsubara powołał do życia Komitet Badawczy do Spraw Edukacji Popularnej (*Tsūzoku Kyōiku Chōsa Iin Kai*, 通俗教育調査委員会), który miał za zadanie zbadać możliwości wykorzystania do celów edukacyjnych literatury popularnej, publicznych wykładów, pokazów tak zwanej latarni czarnoksięskiej i projekcji filmowych. W listopadzie 1911 roku opublikowano raport referujący wstępne ustalenia komitetu, w którym zawarto między innymi informacje o procedurach oceniania i wydawania pozytywnych opinii filmom i slajdom latarnianym posiadającym potencjał edukacyjny. Środek ciężkości został przeniesiony na wystawców i producentów, którzy sami decydowali o tym, czy chcą ubiegać się o rekomendację komitetu. Zobowiązani oni zostali do wystosowania podania uzupełnionego o przykładowe filmy lub slajdy

²³ P. B. High, *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History” 1984, No. 1, s. 30.

²⁴ B. Powell, *Japan's Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, London 2000, s. 8.

²⁵ M. C. Poulton, *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900–1930*, Honolulu 2010, s. 3.

oraz ich dokumentację (opis katalogowy oraz transkrypcję komentarza narracyjnego wygłaszanego podczas pokazów). W przypadku uzyskania aprobaty komitetu petent mógł opatrzyć swoje produkty słowami „Zatwierdzone przez Komitet Badawczy do Spraw Edukacji Popularnej”, komitet z kolei zobowiązywał się do upublicznienia tej informacji na łamach oficjalnej gazety rządowej „Kanpō” (官報).

Uznanie kultury popularnej za platformę edukacyjną zdolną do promowania pozytywnie waloryzowanych wartości, wiedzy, postaw i nawyków nierozdzielnie łączy się z konstatacją przeciwną, mianowicie dostrzeżeniem możliwości jej negatywnego wpływu na jednostkę – promocji wartości stojących w opozycji do istniejącego porządku społecznego, przekazywania wiedzy niebezpiecznej, promowania postaw niepożądanych i skłaniania do aktywności sprzecznych z interesem ogółu. Z perspektywy środowisk rządowych, by kultura popularna mogła sprawnie wywiązywać się z wyznaczonych jej zadań, konieczne stało się wykarczowanie z niej elementów szkodliwych. Stąd też, niejako wbrew początkowym intencjom, w sekcji trzeciej raportu – poświęconej wyłącznie filmowi, co wskazuje na to, że już wtedy dostrzegano jakościową odmienność tego medium – pojawiła się zachęta do wprowadzenia środków o charakterze negatywnym, to jest mechanizmów kontroli kina zarówno w zakresie zawartości filmów, jak i warunków ich wyświetlania²⁶. Konkluzją sekcji filmowej było stwierdzenie konieczności ograniczenia możliwości oglądania filmów przez uczniów szkół podstawowych²⁷.

Choć pewne zamierzenia komitetu udało się zrealizować – na przykład od 1912 roku na łamach „Kanpō” publikowano informacje o filmach, które zostały uznane za wartościowe ze względów edukacyjnych – jego działania nie zyskały szerokiego rezonansu. Od początku istnienia komitet borykał się z brakami infrastrukturalnymi i kadrowymi, stanowiącymi konsekwencję zbyt pochopnego zaangażowania się w proces oceny filmów. Kwestią istotniejszą był jednak fakt, iż środek ciężkości publicznej debaty nad kinem przeniósł się w bardziej restrykcyjne obszary. Pod wpływem nacisków prasowych Tokijska Policja Metropolitalna dwukrotnie – w 1912 i 1917 roku – wprowadziła regulacje filmowe o charakterze *stricte* negatywnym, to jest zogniskowane wokół cenzury prewencyjnej i ograniczania możliwości oglądania filmów przez poszczególne segmenty widowni. Paradoksalnie, komitet dostarczył argumentów, z których korzystał dyskurs prasowy, jednakże ten – głównie za sprawą stosowania bardziej kategorycznych twierdzeń – wykazał się większą siłą oddziaływania, kwestie odnoszące się do edukacyjnego potencjału kina spychając poza nawias głównego nurtu dyskusji.

²⁶ Wśród problemów, z którymi należało się uporać, komitet zidentyfikował m.in. nieodpowiednie warunki w zakresie higieny i moralności panujące w placówkach wyświetlających filmy, ekspozycję widzów na niewłaściwe zachodnie zwyczaje, niewykształconych narratorów oraz obecność nieprzyzwoitych piosenek i tańców akompaniujących filmowi. Por. H. Salomon, op. cit., s. 146

²⁷ M. Makino, op. cit., 54–55

Przed przejściem do szczegółowego omówienia działań prasy warto podkreślić, że Ministerstwo Edukacji nigdy nie porzuciło ambicji aktywnego wykorzystania nowego medium do celów edukacyjno-wychowawczych ani opracowania „miękkich” środków oddziaływania na strategię produkcyjną wytwórni filmowych i dobór repertuaru przez właścicieli kin. Jeszcze w 1920 roku wprowadziło System Rekomendacji Filmów (Eiga Suisen Seido, 映画推薦制度), w ramach którego filmy uznane za wartościowe promowane były na łamach gazety ministerialnej, organizowano ich publiczne pokazy, a najlepsze z nich mogły ubiegać się o coroczną nagrodę przyznaną w formie medalu²⁸. Praktyka publicznego rekomendowania filmów postrzeganych jako istotne dla podniesienia poziomu kultury narodowej (*kokumin bunka*, 国民文化) utrzymała się nawet po wprowadzeniu regulacji filmowych z okresu Wojny na Pacyfiku, na mocy których rząd uzyskał nowe prerogatywy, w tym możliwość nakazania realizacji filmów na określony temat. Zostawmy jednak ministerstwo i przejdźmy do drugiego – bardziej bezpośredniego – źródła „skandalu Zigomarowskiego”.

Przyczyny tak gwałtownej reakcji „Tōkyō Asahi Shinbun” na popularność Zigomara do dziś budzą wątpliwości. Wystosowana przez nią krytyka pod adresem kina pokrywała się z obawami części współczesnych, zwłaszcza tych związanych ze środowiskami edukacyjnymi, jednakże jej skala wydaje się niewspółmierna do rzeczywistego problemu. Rola gazety nie ograniczyła się wyłącznie do wyrażania nastrojów epoki, bowiem pismo przyczyniło się jeżeli nie do ich wytworzenia, to przynajmniej do ich intensyfikacji. Nie ulega wątpliwości, że i bez udziału prasy regulacje z zakresu cenzury filmowej zostałyby opracowane i wprowadzone, jednakże proces ten trwałby dłużej. Stąd też uzasadnione jest pytanie o przyczyny, dla których gazeta zaangażowała się w kampanię przeciw tak Zigomarowi, jak i kinu w ogóle.

Prawdopodobnie przynajmniej część dziennikarzy podzielała obawy edukatorów. Znacznie bardziej istotne wydają się jednak czynniki natury ekonomicznej, przede wszystkim silna konkurencja wewnętrzna i zewnętrzna, w ramach jednego medium i między różnymi mediami. W pierwszym przypadku kluczową rolę odgrywa specyfika „Tōkyō Asahi Shinbun”, stosującej w owym czasie szereg technik charakteryzujących *yellow-journalism*. Już we wczesnych latach swego istnienia gazeta zyskała popularność dzięki zastosowaniu innowacyjnej, jak na warunki japońskiego rynku prasowego, strategii: dużej ilości ilustracji, przyciągających uwagę nagłówków oraz sensacyjnych treści artykułów. Konstatacja ta, choć pomocna w wyjaśnieniu formy ataków na kino, posiada mniejszą wartość eksplanacyjną w odniesieniu do ich przyczyn i celów. Pełniejsze ich zrozumienie wymaga pochylenia się nad zagadnieniem relacji na linii prasa – kino.

Na początku drugiej dekady XX wieku jasne stało się nie tylko to, że kino nie będzie sensacją jednego sezonu, o czym wspominałem już wcześniej, lecz

²⁸ H. Salomon, op. cit., s. 151.

również, że stanie się rywalem prasy w walce o rząd dusz i strumień jenów. Prasa, dotychczas widząca się jako jedyne medium masowe, stanęła przed ryzykiem odpływu klientów. Stąd też próbowała dokonać polaryzacji społeczeństwa na dwie grupy – czytelników i widzów, przy czym grupie pierwszej przypisywano właściwości pozytywne, drugiej natomiast negatywne. Z punktu widzenia „Tōkyō Asahi Shinbun” klientela kin różniła się od reszty społeczeństwa już w punkcie wyjścia, filmy zaś jedynie potęgowały te różnice. Jak wskazuje Aaron Gerow, z raportów gazety wylania się obraz widowni niemal anormalnej w charakterze, posiadającej osobowość podatną na uzależnienia, kłębiącej się wokół Zigomara „niczym mrówki rojące się wokół kawałka cukru”²⁹. Gazeta dystansowała siebie, a co za tym idzie – czytelników prasy, od regularnych widzów kinowych, zajmujących niższe miejsce nie tylko w hierarchii społecznej, ale i pod względem predyspozycji intelektualnych, emocjonalnych i moralnych. Stąd też niejako imperatywem moralnym stała się troska o „więźniów sal kinowych”, którzy nie potrafili sami uchronić się przed przemożnym wpływem filmu.

W krytyce wystosowanej przez „Tōkyō Asahi Shinbun” pod adresem kina możemy wyróżnić przynajmniej trzy obszary problemowe: realia funkcjonowania przemysłu filmowego, warunki wyświetlania filmów i immanentne właściwości kina. Gazeta malowała więc portret branży zdominowanej przez skrajny komercjalizm, pochłoniętej drapieżną walką z konkurencją, w której nie powstrzymywano się przez niczym, byleby pokonać rywali i pobić kolejny rekord finansowy. Dziennikarze twierdzili również, iż całe środowisko konsumpcji kinowej zostało zorganizowane w ten sposób, by – poprzez oślepiające światła, kakofonię dźwięków, mrok i odór sali kinowej – jeszcze przed właściwym seanssem przeprowadzić zorganizowany atak na wszystkie zmysły widzów, prowadząc ich do stanu psychicznej destabilizacji i przygotowując na hipnotyczny wpływ filmu. Ten zaś dokonywać miał się za sprawą unikalnej właściwości kina, niedostępnej innym mediom i formom rozrywki, mianowicie zdolności do „przekraczania fikcji” i przekuwania jej w rzeczywistość. Wzmocniony przez warunki panujące w sali kinowej, film miał stanowić formę stymulacji (*shigeki*, 刺激), omijającej kontrolno-filtrujące funkcje świadomości, a przez to oddziałującej na ludzki charakter i psychikę w sposób bezpośredni³⁰.

Koronny argument „Tōkyō Asahi Shinbun” na rzecz restrykcyjnej kontroli kina zawierał się w twierdzeniu, że oglądnie filmów o Zigomarze skłania widzów, zwłaszcza dzieci, do popełniania przestępstw naśladowczych. „Kiedy obejrzy się «Zigomara», nie sposób nazwać go filmem detektywistycznym, lecz raczej filmem promującym zbrodnie i gloryfikującym kryminalistów”³¹ – grzmieli dziennikarze w artykule z 7 października 1912 roku. O sile oddziaływania tej retoryki najpełniej świadczy fakt, że przez długi czas warunkowała ona ocenę ówczesnej

²⁹ A. Gerow, *Visions of Japanese...*, ed. cit., s. 58.

³⁰ Ibidem, s. 58.

³¹ Cytat za: ibidem, s. 55.

sytuacji zawartą w japońskiej literaturze przedmiotu. Jeszcze w 1979 roku Jun'ichiro Tanaka kategorięcznie stwierdzał, że efektem wprowadzenia do kin filmów o Zigomarze była produkcja rzesz młodocianych przestępców³². Dopiero systematyczna analiza artykułów z epoki, której na przestrzeni ostatnich trzech dekad podjęli się między innymi Shigeo Fujio, Masato Hase i Aaron Gerow, pozwoliła na weryfikację tych poglądów.

Shigeo Fujio wykazał, że niemożliwe jest znalezienie choćby jednego artykułu sprzed wprowadzenia zakazów wyświetlania filmów o Zigomarze, który bezpośrednio wiązałby je z faktycznymi przestępstwami – ich asocjacja dokonywała się wyłącznie w umysłach dziennikarzy³³. Również w późniejszym okresie gazety częściej posługiwały się ogólnikami, niż podawały konkretne przykłady przestępstw zainspirowanych działaniami mistrza zbrodni, a jeżeli już to czyniły, budzą one uzasadnione wątpliwości. Masato Hase wskazuje na istnienie dwóch takich artykułów – opublikowanych kolejno w „Chugai Syōgyō Shinpō” (新報社新報) i „Jiji Shinpō” (時事新報) z 15 i 25 października 1912 roku – opisujących ujęcie młodocianych złodziei zafascynowanych postacią francuskiego rabusia, z których jeden przyjął nawet pseudonim „Nowy Zigomar”³⁴. Pogłębiona analiza ich treści pozwala jednak stwierdzić, że zatrzymani nie mogli czerpać wiedzy o procederze przestępczym z „gorszących” produkcji – nie tylko różnił ich od idola *modus operandi*, ale i na drogę występku wkroczyli, zanim mogli obejrzeć poświęcone mu filmy.

Burza medialna doprowadziła do wykreowania faktoidu – przekonania o silnych kryminogennych właściwościach kina. Do dziś wątpliwości budzi, na ile prasa uczyniła to z premedytacją, na ile zaś dokonała nieświadomej nadinterpretacji, korelując dwa niepowiązane ze sobą zjawiska. Najbardziej radykalne stanowisko w tej kwestii – choć należy podkreślić, że nie jedyne – prezentuje Masato Hase, pisząc: „Prawdą jest, że «Tōkyō Asahi Shinbun» i inne gazety wymyśliły istnienie przestępstw naśladowczych zainspirowanych Zigomarem, a policja w następstwie zakazała wyświetlania filmu na podstawie sfabrykowanych raportów tych gazet”³⁵.

DZIEDZICTWO ZIGOMARA: JAPOŃSKI SYSTEM CENZURY FILMOWEJ

Jakiegokolwiek nie byłyby przyczyny zaangażowania się mediów drukowanych w kampanię anty-zigomarowską, faktem pozostaje, że jej efektem długofalowym była fundamentalna zmiana warunków funkcjonowania japońskiego przemysłu filmowego. Decyzja Tokijskiej Policji Metropolitalnej o zdjęciu z afisza problematycznych produkcji była działaniem *ad hoc*, dostosowanym do potrzeb

³² M. Makino, op. cit., s. 60.

³³ Ibidem, s. 61.

³⁴ M. Hase, op. cit., 90.

³⁵ Ibidem, s. 92.

chwili, dyskusja jej towarzysząca uzmysłowiła jednak władzom konieczność przeprowadzenia zmian o charakterze systemowym. Dostrzeżono zarówno nieefektywność istniejących przepisów z zakresu cenzury, jak i ich nieadekwatność do regulacji nowego medium. W odpowiedzi na zarzuty dziennikarzy, że filmy o Zigomarze nie powinny były w ogóle uzyskać zgody na wyświetlanie, przedstawiciele policji stwierdzili, że w ich opisach nie dopatrzone się niczego zdrożnego i dopiero ich obejrzenie pozwoliło na stwierdzenie, że są szkodliwe ze społecznego punktu widzenia. Cenzura dopuściła więc na ekrany filmy, których nie widziała. Przy czym nie wynikało to z rażących uchybień po stronie funkcjonariuszy, lecz miało źródło systemowe. Przepisy stosowane w odniesieniu do wcześniejszych form rozrywkowo-artystycznych, bezrefleksyjnie przetransponowane na obszar kina, nie zakładały konieczności oglądania spektaklu lub pokazu przed wydaniem zgody na jego publiczne wystawienie – wystarczył sam opis, streszczenie, lista dialogowa lub skrypt narracji. Po wybuchu „skandalu Zigomarowskiego” jasne stało się, że taki stan rzeczy nie może zostać utrzymany, a zabiegi cenzorskie dokonywane na gruncie kina muszą bazować na wcześniejszym obejrzeniu filmu. Wynikało to w głównej mierze z konstatacji, iż „ruchome obrazy” cechuje brak koherencji między sferą fabularną, tekstualną i wizualną. Filmy ukazujące działalność przestępczą miały mieć tak daleko posuniętą siłę oddziaływania właśnie ze względu na to, że choć zbrodnia była potępiana zarówno przez plansze tekstowe, narrację *benshi*, jak i ogólną strukturę fabularną filmu, sam obraz wysyłał sprzeczny komunikat, był podatny na odmienne interpretacje czy wręcz „odrywał się” od filmu, oddziałując na umysł widza w sposób niezależny.

Pojęcie kina jako fenomenu autonomicznego, wykazującego istotne jakościowe różnice względem innych mediów, posiadającego szereg właściwości danych wyłącznie sobie, wykształciło się dopiero w wyniku żywej debaty nad jego negatywnymi cechami oraz działaniami zmierzającymi do wypracowania efektywnych metod jego kontroli. Można wręcz stwierdzić, że kino zostało zidentyfikowane jako problem, zanim zostało zidentyfikowane jako kino. Ujmując rzecz słowami Aarona Gerowa:

Historia dyskursu kina jako specyficznego obiektu rozpoczęła się w Japonii dopiero w chwili uzmysłowienia sobie, że [uprzedni] dyskurs był nieadekwatny do definiowania i akomodowania swojego obiektu. Samo uzmysłowienie sobie tego faktu było [jednak] niewystarczające do wygenerowania dyskursu filmu: musiało ono zostać połączone z opisem medium jako problemu społecznego, który wymagał rozwiązania³⁶.

Fundamentalna reorientacja w zakresie regulacji filmowych, która dokonała się za sprawą „skandalu Zigomarowskiego”, nie ograniczała się wyłącznie do odnotowania konieczności oparcia procedur cenzorskich o wcześniejsze obej-

³⁶ A. Gerow, *Visions of Japanese...*, ed. cit., s. 65.

rzenie filmu. W istocie oznaczała ona stworzenie takich regulacji oraz ujednolicenie i scentralizowanie przepisów z zakresu cenzury, jako że wcześniej pozostawały one w gestii władz lokalnych. Dość powiedzieć, że do wybuchu skandalu nie istniał żaden akt prawny odnoszący się wyłącznie do kina³⁷, zaś jedynymi przepisami o ogólnokrajowym zasięgu o charakterze cenzorskim były regulacje celne, zakazujące importu zagranicznych obiektów (w tym filmów) bezczeszczących godność rodziny cesarskiej, nawołujących do zniesienia własności prywatnej lub obalenia monarchii, dokumentujących działania międzynarodowych grup komunistycznych itp.³⁸.

Jako że kino nie zostało jeszcze zidentyfikowane jako medium o właściwościach immanentnych, wymagające opracowania osobnych regulacji, lokowano je w obszarze legislacyjnym odnoszącym się do teatru i *misemono*³⁹. Decentralizacja przepisów oznaczała, że najmniejszą jednostką uprawnioną do wyznaczania i egzekwowania przepisów z zakresu cenzury był lokalny komisariat policji. O ile system sprawdzał się w nieurbanizowanych prefekturach i mniejszych miejscowościach, był nieefektywny w przypadku większych miast, w skrajnych bowiem przypadkach różnice w przepisach występowały już na poziomie dzielnic. Co więcej, jako że nie zakładał on możliwości, by zezwolenie na wyświetlanie filmu było respektowane w innym miejscu, niż zostało wydane, w okresie swej żywotności ekranowej ten sam film podlegał przynajmniej kilku niezależnym procedurom cenzorskim.

Proces wytwarzania scentralizowanych praw pokrywał się z ogólną linią polityki rządu Meiji, który stopniowo przekształcał pozostałości feudalnego systemu klanowego w nowoczesne państwo oparte na władzy centralnej. Nie ulega wątpliwości, że w końcu – po uporaniu się z kwestiami bardziej palącymi – objąłby również kino, a przynajmniej *misemono*. „Skandal Zigomarowski” doprowadził do przewartościowania priorytetów właśnie poprzez wskazanie na to, że problem kina jest istotny społecznie.

³⁷ Nie oznacza to jednak, że do kina nie stosowały się żadne przepisy o ogólnokrajowym zasięgu. To podlegało bowiem szeregowi regulacji odnoszących się do obszarów takich jak prawo autorskie i prawa pokrewne (np. „Ustawa o prawie autorskim” z 1899 r. czy „Ordynacja o procedurach rejestracji utworów objętych prawem autorskim” z 1910 r.), utrwalanie obiektów i placówek wojskowych (np. „Ustawa o ochronie pojazdów wojskowych” z 1899 r.) czy działalność wydawnicza i reklamowa (np. „Prawo o publikacjach” z 1893 r. czy „Przepisy reklamowe” z 1911 roku). Por. M. Makino, op. cit., s. 48–50.

³⁸ Ibidem, s. 49.

³⁹ *Misemono* (見世物) stanowi złożoną kategorię pojęciową, którą w języku polskim najlepiej oddaje słowo „pokaz”. Termin ten wykształcił się w epoce Edo (1603–1868) na określenie zróżnicowanych praktyk performatywnych i wystawienniczych prezentowanych w przydrożnych namiotach lub naprędce skleconych stoiskach. W ramy *misemono* wchodziły m.in. sztuczki kuglarskie i popisy akrobatyczne, pokazy *saiku* (wymyślnego rzemiosła), wystawy egzotycznych zwierząt i *freak-show*. Szczegółowe omówienie zagadnienia wraz z licznymi przykładami znaleźć można w: A. L. Markus, *The Carnival of Edo: Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies” December 1985, Vol. 45, No. 2 passim.

Choć wadliwość nadmiernej decentralizacji przepisów została w niektórych miejscach dostrzeżona wcześniej – o czym świadczy fakt, że komisariaty główne policji w Tokio i Osace wprowadziły kolejno w październiku 1910 roku i lipcu 1911 roku bliźniaczo podobne wewnętrzne wytyczne dotyczące regulacji filmowej – działania zmierzające do wykształcenia przepisów o zasięgu ogólnokrajowym uległy intensyfikacji pod wpływem nacisków ze strony prasy. 13 października 1912 roku „Tōkyō Asahi Shinbun” upubliczniła poprawione wewnętrzne wytyczne tokijskiej policji, w których świetle należało wystrzegać się wyrażenia zgody na wyświetlanie filmów zawierających elementy: a) sugerujące cudzołóstwo, b) promujące środki i metody przestępcze, c) graniczące z okrucieństwem, d) obsceniczne i mogące wywołać pożądanie, e) sprzeczne z podstawowymi wartościami moralnymi, pobudzające dzieci do szkodliwych działań i powodujące zepsucie oraz f) lekkomyślnie wyśmiewające bieżące wydarzenia polityczne i mogące zakłócić porządek publiczny⁴⁰. Jak zauważa Aaron Gerow:

Sekcje odnoszące się do cudzołóstwa, okrucieństwa, obsceniczności i moralności niewiele różniły się w stosunku do ówczesnych regulacji dotyczących teatru. Novum powstałym w zetknięciu się z problemem kina była ocena dzieła filmowego jako zdolnego nie tylko do urażenia powszechnego w społeczeństwie modelu wrażliwości i bezpośredniego uderzenia w publiczne zasady moralne, lecz również do skłonienia publiczności do podjęcia niepożądanych działań, szczególnie w odniesieniu do pewnych sektorów widowni. Obowiązujące do tego czasu regulacje dotyczące teatru nigdy nie wskazywały na bezpośredni wpływ spektaklu na ludzkie działania ani na istnienie specyficznych segmentów widowni, które powinny być objęte szczególną troską w zakresie prawodawstwa. Problem ten był właściwy wyłącznie kinu⁴¹.

Rozwiązania te miały charakter doraźny i stanowiły jedynie punkt wyjścia dla aktów prawnych ujmujących kino w sposób kompleksowy. Pierwszym z nich były „Zasady regulacji placówek filmowych” („Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku”, 活動写真興行取締規則), wprowadzone przez Tokijską Policję Metropolitalną w sierpniu 1917 roku. Podstawowe kryteria, na których podstawie decydować miano o dopuszczeniu filmu do wyświetlania, w nieznacznym stopniu różniły się od tych, jakie zawarto w wewnętrznych wytycznych, większy nacisk położono jednak na to, że podstawą oceny powinno być obejrzenie filmu. Przepisy wprowadzały również system licencji dla narratorów, którzy w celu jej uzyskania musieli przejść specjalne szkolenie, a od 1920 roku zdawać egzamin pisemny⁴². Początkowo dokonano również podziału filmów na dwie kategorie – typ *kō* (甲), dopuszczalny dla widzów od piętnastego roku życia, oraz typ *otsu* (乙), dostępny niezależnie od wieku – jednakże z zapisu tego zrezygnowano w 1920 roku

⁴⁰ M. Makino, op. cit., s. 65.

⁴¹ A. Gerow, *Visions of Japanese...*, ed. cit., s. 63.

⁴² H. Fujiki, *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, Vol. 45, No. 2, s. 78.

pod wpływem protestów ze strony wystawców, notujących spadek ilości klientów sięgający nawet pięćdziesięciu procent⁴³. W świetle nowych przepisów kina musiały wprowadzić podział na sektor męski i żeński, zaś plakaty reklamowe miały być kontrolowane pod kątem tego, czy nie zawierają nieprawdziwych informacji i nie reklamują filmu w sposób sprośny⁴⁴. Jak widać, twórcy regulacji próbowali odnieść się w nich do wszystkich kwestii, o których pisałem wcześniej – od samej zawartości filmów, przez towarzyszącą im narrację, po warunki ich wyświetlania. Wkrótce w pozostałych czterdziestu sześciu prefekturach wprowadzone zostały przepisy bazujące na tokijskich wzorcach, jednakże w każdej z nich występowały mniejsze lub większe odchylenia od modelu źródłowego.

Kontrola nad przemysłem filmowym jeszcze przez kilka lat pozostawała w gestii władz lokalnych, w końcu jednak Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zdecydowało się dokonać centralizacji przepisów, czego efektem były „Przepisy inspekcji filmowej” z maja 1925 roku. Przepisy oddały cenzurę w ręce ministerialnych urzędników, którzy po obligatoryjnym obejrzeniu filmu mogli udzielić zgody na jego wyświetlanie na terenie całego kraju przez okres trzech lat⁴⁵. Centralne regulacje odróżniało od lokalnych to, że usunięto z nich punkty odnoszące się do właściwości sali kinowej, publiczności i narratorów. Przepisy z 1925 roku były więc pierwszym japońskim aktem prawnym, który definiował tekst filmowy jako niezależny od sfery wystawowej, określając tym samym, że warunki prezentacji filmu są nieistotne w ocenie treści, jakie on niesie⁴⁶.

GRANICE ZARYSOWANE: BRANŻA FILMOWA A NOWE REGULACJE

Paradoksalnie, na tym etapie kształtowania się regulacji filmowych największym zwycięzcą okazał się nie rząd – który zyskał narzędzie kontroli nad medium zdolnym kształtować opinię publiczną, a w przyszłości służyć do celów propagandowych – lecz japoński przemysł filmowy. Stwierdzenie to może budzić zastrzeżenia czytelników, gdyż obecnie w naszym kręgu kulturowym cenzura jest waloryzowana negatywnie, jako źródło kontroli społecznej i narzędzie tłumienia swobody wyrażania poglądów. Należy jednak pamiętać, że w owym czasie japońska branża filmowa nie była – poza marginalnymi wyjątkami – zainteresowana kontestowaniem kultury dominującej lub lansowanego przez państwo korpusu ideologicznego. Jej ambicją było zarabianie pieniędzy. Wpro-

⁴³ H. Salomon, op. cit., 149–150.

⁴⁴ F. Freiberg, *Comprehensive Connections: The Film Industry, the Theatre and the State in the Early Japanese Cinema*, „Screening the Past” 2000, Issue 11 [Online]: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/fffr11c.htm> [22.09.2011].

⁴⁵ G. Kasza, *The State of the Mass Media in Japan 1918–1945*, Berkley 1993, s. 55.

⁴⁶ A. Gerow, *The World before the Images: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] *Word and Image in Japanese Cinema*, eds. D. Washburn i C. Cavanaugh, Cambridge 2001, s. 27.

wadzenie scentralizowanego systemu cenzury filmowej, operującego na bazie jasnych kryteriów, leżało w jej interesie, zmniejszało bowiem ryzyko inwestycji w produkty, które nie przyniosą zysków.

Wraz ze stopniowym wykształcaniem się systemu studyjnego, modelowanego według wzorca amerykańskiego, kwestia ta stawała się coraz bardziej paląca. Rosnące koszty produkcji wymuszały myślenie w kategoriach ogólnokrajowych, któremu nie sprzyjała zarówno możliwość nieuzyskania zgody na wyświetlanie filmu (ograniczana poprzez klaryfikację przepisów), jak i uzyskanie jej tylko na terenie niektórych prefektur i miast (eliminowana przez ich centralizację). Brak konieczności poddawania filmów kolejnym długotrwałym procedurom cenzorskim przy zmianie lokalizacji ich wyświetlania zwiększał swobodę wytwórni w operowaniu swoimi produktami, znacznie ograniczał bowiem czas, w którym nie mogły być one użytkowane.

Przed wszystkim jednak producenci i importerzy filmowi wiedzieli w końcu, w jakich granicach mogli się poruszać. To, co z jednej strony jest ograniczaniem swobody, z drugiej stanowi zarysowywanie jej obszaru. Każde „zabraniam” nierozzerwalnie łączy się z „przyzwalam”. Wprowadzenie scentralizowanych przepisów oznaczało zmniejszenie obszaru niejasności i pozwoliło branży filmowej na racjonalizację jej działalności. Od tej pory transgresja nie mogła być już nieświadoma.

ABSTRACT

The paper is devoted to the sources and consequences of a scandal that occurred in 1910s' Japan following the opening night of the French crime film series – *Zigomar*. The starting point of the article is a synthetic introduction to the formula of French serialised films, especially those of criminal variety. What follows is a description of the Japanese opening night of the first part of *Zigomar* series, juxtaposing the distributor's initial reluctance to exhibit the film with its unexpected commercial success. The next part of the article analyzes the sources of the scandal triggered by *Zigomar*'s popularity: the social aspect of cinema, the media storm unleashed by the Japanese press, and the idea of “popular education” promoted by the Japanese Government. Finally, the paper discusses the most important consequence of the scandal: the gradual emergence of a centralized and autonomous film censorship system. In conclusion, the impact of the *Motion Picture Film Inspection Regulations* on the Japanese movie industry is discussed.

BIBLIOGRAFIA

1. Abel R., *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, Los Angeles 1998.
2. Desser D., *Japan*, [w:] *The International Movie Industry*, ed. G. A. Kindem, Illinois 2000.
3. Freiberg F., *Comprehensive Connections: The Film Industry, the Theatre and the State in the Early Japanese Cinema*, „Screening the Past” 2000, Issue 11 [Online]. Protokół dostępu: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/fffr11c.htm> [22.09.2011].

4. Fujiki H., *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, Vol. 45, No. 2.
5. Gerow A., *The World before the Images: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] *Word and Image in Japanese Cinema*, eds. D. Washburn, C. Cavanaugh, Cambridge 2001.
6. Gerow A., *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, Los Angeles 2010.
7. Gunning T., *Detective Films*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, London 2005.
8. Gunning T., *The Intertextuality of Early Cinema: A Prologue to Fantômas*, [w:] *A Companion to Literature and Film*, eds. R. Stam i A. Raengo, Maiden 2004.
9. Habela J., Kurzowa Z., *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989.
10. Hase M., *Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, Delinquent Boys and Somnambulism*, „Iconics” 1998, Vol. 4.
11. Helman A., *Hugo Münsterberg*, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2010.
12. High P. B., *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History” 1984, No. 1.
13. Huntington S. P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Warszawa 2011.
14. Iwamoto K., *Film Criticism and the Study of Cinema in Japan*, „Iconics” 1987, Vol. 1.
15. Kasza G., *The State of the Mass Media in Japan 1918–1945*, Berkley 1993.
16. Lindsay V., *The Art of the Moving Picture*, New York 2000.
17. Lindsay V., M. Lounsbury M., *The Progress and Poetry of the Movies: A Second Book of Film Criticism by Vachel Lindsay*, London 1995.
18. Makino M., *On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization* [w:] *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, eds. A. Gerow, A. M. Nornes, Yokohama 2001.
19. Markus A. L., *The Carnival of Edo: Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies” December 1985, Vol. 45, No. 2.
20. Poulton M. C., *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900–1930*, Honolulu 2010.
21. Powell B., *Japan's Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, London 2000.
22. Rosenstone R. A., *History on Film, Film on History*, Harlow 2006.
23. Salomon, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana” 2002, No. 6.
24. Stachówna G., *Seriale – opowieści telewizyjne*, [w:] *Mitologie popularne: Szkice z antropologii współczesności* red. D. Czaja, Kraków 1994.
25. Walz R., *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Los Angeles 2000.